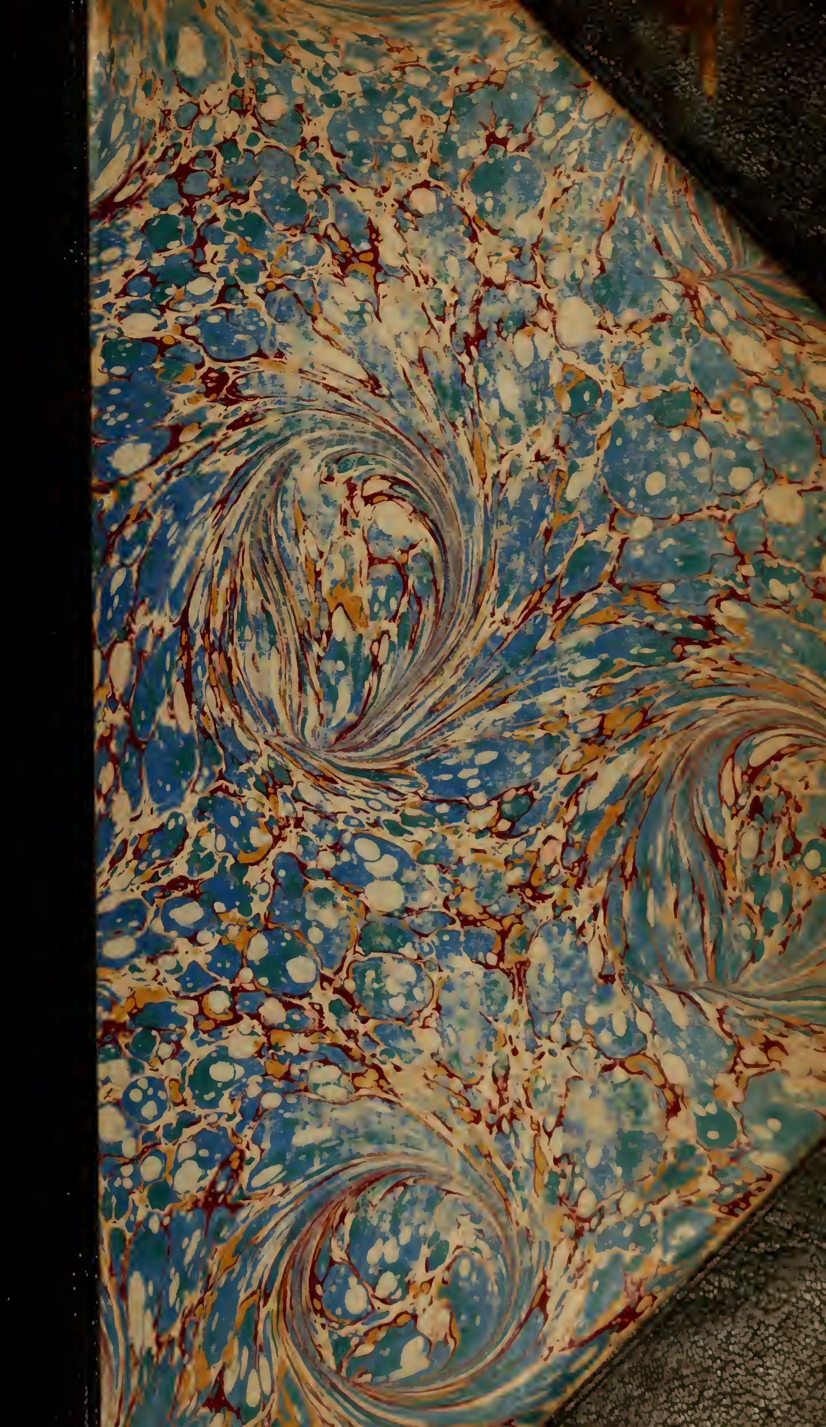
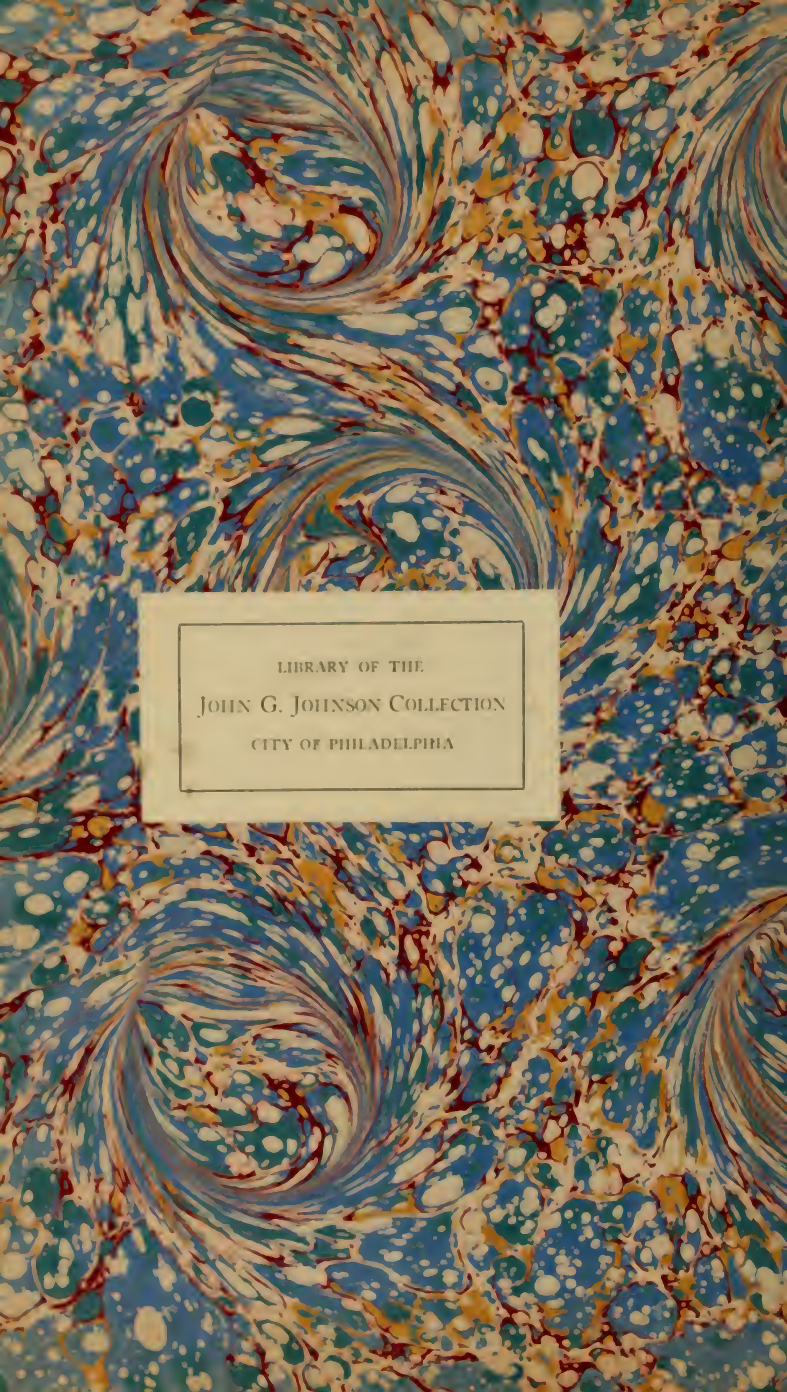
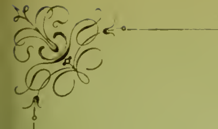
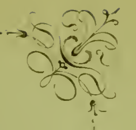



LIBRARY OF THE
JOHN G. JOHNSON COLLECTION
CITY OF PHILADELPHIA



GALERIE

DE

MM. PEREIRE

PAR

W. BÜRGER

EXTRAIT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

PARIS

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

55, RUE VIVIENNE

1864




GALERIE DE MM. PEREIRE


IMPRIMERIE J. CLAYE
LABOR
PARIS

GALERIE

DE

MM. PEREIRE

PAR

W. BÜRGER

EXTRAIT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

PARIS

IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOIT, 7

—

1864

GALERIE DE MM. PEREIRE

I.



Dans le vaste hôtel que MM. Pereire se sont fait construire rue du Faubourg-Saint-Honoré, une galerie éclairée d'en haut contient une partie des tableaux anciens et modernes appartenant à M. Émile Pereire. Au premier étage, une autre galerie éclairée de côté contient aussi une partie des tableaux appartenant à M. Isaac. Tout l'hôtel, d'ailleurs, est orné de peintures, de sculptures et d'objets de curiosité : plafonds, frises, peintures murales dans les grands salons de réception et dans plusieurs autres pièces, tableaux décoratifs, bouquets de fleurs, groupes de fruits, attributs de chasse et de pêche, tableaux de fantaisie, pastorales et paysages, portraits de famille, portraits historiques, statues de marbre, bronzes, émaux, ivoires, faïences, verreries, ciselures, etc. ; magnificence vraiment artiste et d'un goût distingué.

Leur riche collection de tableaux de toutes les écoles, depuis les ita-

liens primitifs jusqu'aux peintres contemporains. MM. Pereire l'ont formée successivement, sans prétention et presque sans intention, en achetant dans les ventes fameuses, telles que les ventes du baron de Mecklenburg, de MM. Pâtureau, Rhoné, Pierard, du prince Demidoff, de lord Northwick, du comte de Pembroke, etc. ; quelquefois, par ces occasions qu'amènent la fortune et les relations du monde; souvent, en ce qui regarde les artistes modernes, à cause du généreux patronage que semble commander une position éminente ; et finalement par l'acquisition intégrale d'une galerie étrangère, recueillie en Espagne à la suite des bouleversements politiques, en Angleterre aux ventes de la collection Coesvelt, célèbre à Londres, et de l'ancien Musée espagnol, appartenant au roi Louis-Philippe. A ce fonds s'est ajouté un certain nombre de tableaux, cherchés et choisis, un à un, chez les amateurs ou les spéculateurs de la France et de l'étranger. Si bien qu'aujourd'hui MM. Pereire possèdent des centaines de tableaux dans les galeries et appartements de leur hôtel, faubourg Saint-Honoré, au pavillon Monceaux et au château d'Arminvilliers.

Quel classement adopter pour donner une idée de ces trésors d'art qui ne sont pas rapprochés en séries comme les diverses écoles dans un musée bien ordonné? Velazquez et Murillo, Ruisdael et Hobbema, Eugène Delacroix et Paul Delaroche, la plupart des maîtres, anciens ou modernes, qu'on trouve en bas chez M. Émile, on les retrouve en haut chez M. Isaac. Il y en a même qu'on retrouve, non-seulement dans les deux galeries et dans les salons de l'hôtel, mais encore au château d'Arminvilliers et jusque dans la réserve au pavillon Monceaux. Le mieux, sans doute, sera donc, après avoir distingué les écoles, de prendre les maîtres tour à tour et de grouper leurs œuvres, qu'elles appartiennent spécialement à la collection de M. Émile ou à celle de M. Isaac, qu'elles soient dans une galerie ou dans un salon, à la ville ou à la campagne. Nous donnerons d'ailleurs, autant que possible, ces indications, qui peuvent être utiles aux visiteurs accueillis dans l'hôtel du faubourg Saint-Honoré.

II.

Nous commencerons par les modernes : en manière d'introduction et de présentation, nous irons tout droit au portrait de M. Émile Pereire,

par Paul Delaroche, et au portrait de madame Isaac Pereire, par M. Cabanel.

Le portrait de M. Émile Pereire est composé très-simplement ; point d'accessoires ; un fond neutre ; la pose naturelle. Je crois bien que c'est le meilleur portrait qu'ait peint M. Delaroche, dont le talent ne cherchait guère la nature et la simplicité ; et c'était le meilleur portrait de toute l'école française à l'Exhibition internationale de Londres en 1862. — Il y a aussi quelques petits tableaux de Paul Delaroche dans les appartements et dans la galerie d'en haut, parmi les modernes.

Le portrait de madame Isaac Pereire a passé au Salon de 1861. Il gagne beaucoup à n'être plus entouré de coloriages désharmonieux. Dans la promiscuité dangereuse des exhibitions publiques, une peinture tranquille et distinguée semble s'éteindre. Tel qu'on le voit maintenant, sur le lambris auquel il était destiné, le portrait de madame Isaac Pereire a juste l'éclat qui convient. Le costume et les entourages étant pris dans un ton clair, léger, sobre, la tête attire et retient le regard. Les traits délicats et fermes, très-caractérisés dans leur finesse, et qui inviteraient à la ciselure d'une médaille, ont été correctement dessinés par le peintre, malgré leur naturelle mobilité. La gamme de la couleur, décidée par un teint ambré, s'en va du bistre jusqu'au noir profond de la chevelure. Le style du modèle, si l'on peut ainsi dire, ferait songer à la peinture de Léonard de Vinci. C'est Léonard qui eût fait un beau portrait, dans ces conditions d'originalité assez rares de notre temps, où les types s'effacent et se généralisent !

M. Cabanel est aussi l'auteur des grandes peintures murales qui décorent un des salons. Ce qu'elles représentent, je ne sais trop : des allégories sans doute. Ces compositions s'affirment peu et s'entrelacent bien d'ailleurs dans le système d'une ornementation lumineuse, qui joue seulement avec des rayons d'or sur des fonds nacrés.

Un des autres salons est également décoré de frises, peintes par M. Gendron.

La peinture murale reprend faveur aujourd'hui, et c'est bon signe pour l'avenir de l'art, qui s'épuise à inventer de petites combinaisons de tableaux sans destination spéciale. Ah ! si Raphaël, Rubens, Watteau, avec leurs génies si différents, revenaient au monde, pour illustrer nos hôtels modernes de nymphes et d'amours, ou de caprices poétiques et fantasques ; mais la *Galatée* triomphante ne reparaîtra plus sur sa conque marine, au milieu des naïades et des tritons !

Certains tableaux se prêtent cependant à être en quelque sorte immobilisés ainsi dans la décoration architecturale des riches demeures. La

Marguerite à la fontaine, par Ary Scheffer, on a eu l'heureuse idée de l'encastrer pour toujours dans un panneau de la salle à manger de M. Isaac. Debout et de grandeur naturelle, tournée presque de face, elle vous regarde vaguement. La rêveuse, elle fait rêver! C'est peut-être l'image la plus accomplie que le grand poëte — je parle d'Ary Scheffer — ait su réaliser, car le praticien avait peine à atteindre son idéal. Singulier génie que celui d'Ary Scheffer, qui aspira toujours à traduire par des formes plastiques ce qui sans doute n'est exprimable que par la poésie littéraire. La peinture d'Ary Scheffer s'évanouirait au milieu de tableaux des anciens maîtres dans une galerie; mais ici, dans son chaste isolement de toute couleur violente, seule pour habiter une salle où la boiserie, les tentures et tout l'ameublement s'harmonisent en un ton de perles fines, cette espèce de naïade sentimentale a un grand charme. Elle a trouvé sa place.

La *Marguerite*, peinte en 1858, peu avant la mort du maître, fut exposée en 1859 au boulevard des Italiens.

Hélas! voici encore un des derniers tableaux d'un maître qui vient de mourir, la *Médée*, par Eugène Delacroix, réduction de sa grande et superbe peinture du musée de Lille. La *Médée* de Lille est datée 1838; celle-ci est datée 1863! vingt-cinq ans après l'autre; plus de quarante ans après le *Dante* du Luxembourg! Quelle existence bien remplie! et la jeunesse toujours! Il est mort, toujours vaillant et passionné, comme il avait vécu. Vers la fin de juillet, — peu avant sa mort, — j'ai passé plusieurs heures avec lui dans son atelier. Jamais nous ne l'avions vu plus abondant, plus inspiré, plus vivant par l'esprit, quand déjà la force l'abandonnait devant son travail. Il y avait là, sur des chevalets, quatre pendants qu'il avançait de compagnie, comme un sportsman conduisant un quadrige, auxquels il n'a jamais retouché depuis, mais qui ne sont pas moins expressifs que des peintures terminées. Car il eut ce don précieux, particulier aux grands maîtres, qu'à tous les degrés de l'exécution le sentiment et l'harmonie de son œuvre semblaient parfaits. Le tableau était toujours dans l'ébauche, comme aussi quelque chose d'*infini* resta toujours dans ses tableaux. C'est pourquoi, sans doute, il ne plaît pas à qui exige dans la peinture la précision bornée, appartenant aux objets industriels. Tout le monde n'aime pas Velazquez et Rembrandt, qui sont, je pense, les plus francs peintres de toutes les écoles, en ce sens qu'ils ne mêlent point à leur art des éléments étrangers, empruntés à la sculpture, à la ciselure, à la littérature ou aux autres arts.

De la *Médée*, Eugène Delacroix a fait encore une autre réduction, achetée par la Société des Amis des arts d'Arras, sans doute pour



le musée de cette ville. Ces deux répétitions offrent diverses variantes entre elles et avec le grand original, surtout dans la combinaison des couleurs.

En face de la *Médée*, dans la galerie moderne de M. Émile Pereire, est le *Combat du giaour et du pacha*, provenant de la collection Davin, vendue en mars 1863 [1].

On se rappelle que ce tableau, daté de 1835 (la même année que les *Femmes d'Alger*, du musée du Luxembourg), fut très-admiré à l'Exposition universelle de 1855 et à l'exposition du boulevard des Italiens en 1860. Le temps, presque trente années, a déjà fait de la pâte un émail solide et lumineux, et il a encore renforcé l'harmonie du coloris. En conscience, c'est aussi beau que Rubens, qui a peint, lui aussi, avec la même furie, des groupes analogues, notamment dans son *Combat des Amazones*, au musée de Munich, et dans quelques autres tableaux du même musée.

On ne saurait dire pourtant que Delacroix soit à la suite de Rubens ou de tout autre maître. Vous croyez le prendre à Rubens, il vous déroute par le Véronèse; vous le suivez à Venise, il vous emporte à Madrid, près de Velazquez, pour revenir quelquefois en France, près de Watteau. Non, il ne ressemble à aucun des maîtres du passé, quoiqu'il ait, au fond, la même inspiration. Le peintre dont il se rapproche le plus, c'est peut-être Velazquez; il en a le style un peu sauvage, les tons argentés, ou quelquefois verdâtres, la brusquerie de touche, les effets superbes. Mais il n'est pas plus Espagnol que Vénitien ou Flamand.

A côté du *Giaour* est un troisième Delacroix, le *Christ endormi dans la barque pendant la tempête*. Il a passé également à l'exposition du boulevard des Italiens en 1860, et il appartenait alors à M. Baptistin Guilhiermoz. C'est encore un chef-d'œuvre, où la mer est terrible, comme dans le fameux *Naufrage* de la collection Moreau. Pour donner l'impression de l'immensité de la mer, aucun peintre de marine n'a surpassé Delacroix; je n'en excepte pas les habiles marinistes de la grande école hollandaise, ni Claude lui-même. C'est la mer surtout, qui échappe à une représentation positive et arrêtée, car elle y perdrait son caractère d'immensité. Si la peinture nous la montre trop distinctement à un horizon lointain, le ciel semble borner la mer, et l'imagination ne va point au delà. L'artifice d'Eugène Delacroix résulte de je ne sais quel mélange de l'eau

1. A cette vente, le *Giaour* a été payé 7,350 francs. Nous donnerons quelquefois ces prix d'acquisition, surtout quand il s'agit de ventes publiques, qui constatent et consacrent la valeur des tableaux, — au cours du moment où ils sont vendus.

avec le ciel dans lequel elle se perd. Dès les premiers plans de ses marines, l'air et l'eau presque confondus ne font qu'un seul élément, dont l'étendue, la profondeur et la hauteur paraissent également incommensurables. Car il n'y a point non plus de paysagiste dans aucune école qui ait surpassé Delacroix pour la peinture des ciels. Il y met le rubis, le saphir et l'émeraude, et le chatoiement de toutes les pierreries. Il y met surtout ce vague poétique, qui est l'essence même du ciel. Le ciel n'est pas « quelque chose » qui se puisse saisir et fixer comme la matière. C'était une singulière idée qu'eut l'Anglais Constable, un grand peintre cependant, de s'acharner à faire des études de ciel d'après nature, de ciel tout seul, regardé en l'air, indépendamment de la terre qu'il enveloppe, indépendamment de son adhérence à tous les points de l'horizon, à tous les objets dont il détermine la couleur et même tous les aspects plastiques. On ne saurait comprendre le ciel vide, — même en ballon. Le ciel n'est qu'un fond, en quelque sorte imaginaire, le fond sur lequel s'agite la vie. Mais ce fond est principal sur le théâtre conventionnel de la peinture. En plein air, ou dans les demi-teintes des intérieurs, c'est la qualité des fonds qui détache les êtres et les objets, et qui constitue les vrais bons peintres.

Nous retrouvons encore Eugène Delacroix dans la galerie de M. Isaac Pereire, et cette fois avec un tableau capital et depuis longtemps célèbre : le *Marino Faliero* [1]. Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires*, raconte qu'Eugène Delacroix ne voulait pas se séparer de cette peinture et qu'il l'estimait plus qu'aucune autre de ses œuvres. Le *Giaour* faisait penser à Rubens; le *Marino Faliero* est aussi fort qu'un Véronèse. Comme il n'a jamais été gravé, nous en donnons ici une belle reproduction par M. Flameng. N'est-ce pas que la composition est dramatique et que l'effet de lumière est un trait de génie? On voit tout de suite, au premier plan éclairé, une forme sinistre et blême, roulée dans une draperie blanche et étendue sur les dalles de l'escalier : c'est la victime; et debout, près de la victime, le bourreau, qui paraît colossal. Puis, l'œil, conduit jusqu'aux fonds par une dégradation de lumière, y aperçoit des personnages mystérieux qui s'agitent dans la pénombre. Comme c'est Venise et le quatorzième siècle! car il a aussi la pénétration historique, ce magicien de la peinture. Et qui, encore, a traduit mieux que lui les poëtes de tous les temps et de tous les pays : le Dante et le Tasse, Shakespeare, Gœthe, — sans compter la mythologie et la Bible?

1. Il a été acheté 20,000 francs, à l'amiable, dans une collection particulière. C'est peut-être le plus haut prix qu'on ait payé, jusqu'ici, un tableau d'Eugène Delacroix.



Decamps n'est pas très-rare dans la circulation, mais ses plus belles œuvres sont déjà enfermées dans des collections particulières, chez lord Hertford, le marquis Maison, le baron van Praet, ou même immobilisées dans des musées publics, comme la grande *École turque*, léguée par M. Fodor à la ville d'Amsterdam. Ah! si l'on avait pu avoir la *Patrouille turque*, du marquis Maison, pour la mettre à côté du *Marino Faliero!* Le *Samson combattant les Philistins* a paru, il est vrai, dans la vente Demidoff, et il a failli venir chez MM. Pereire, qui l'ont poussé haut, trop haut même, suivant moi, malgré sa réputation très-exagérée. Pour le moment, il faut se contenter d'un petit bijou, la *Fuite en Égypte*, avec un coucher de soleil qui rappelle Claude.

Il s'en est fallu aussi de bien peu que la *Stratonice* de la vente Demidoff ne passât dans la galerie de MM. Pereire. 100,000 francs, ce n'est pas si cher que le Murillo du maréchal Soult. Enfin, la *Stratonice* est partie, et sans doute elle ne reviendra plus. Mais, à défaut de peinture par M. Ingres, voici, du moins, le plus important de ses dessins et le plus magistral : *Saint Symphorien*. Les fanatiques de M. Ingres comparent volontiers ce *Saint Symphorien* aux chefs-d'œuvre de Raphaël, et assurément il ressemble à l'école romaine par la composition, par le style et les tournures. Dans le grand tableau, les tons de brique et une certaine crudité de la couleur en général ajoutent encore à la ressemblance. Ici, nous n'avons guère que des traits et des contours, selon la manière propre aux maîtres qu'on appelle des dessinateurs. Il va sans dire que cette production de M. Ingres, isolée le plus souvent sur un chevalet, en belle lumière, est fort admirée des amateurs de l'art noble et idéal.

De cette vente Demidoff sont venus plusieurs modernes : *Michel-Ange soignant son serviteur malade*, — autrefois dans la galerie du duc d'Orléans, — par M. Robert Fleury, dont M. Émile Pereire avait déjà le *Charles-Quint au couvent de Saint-Just*; un paysage, par M. Théodore Rousseau [1], effet de soleil capricieux sur une prairie, peinture exquise, un peu dans le sentiment de Hobbema, très-légère d'exécution et très-distinguée de couleur. Il pleuvait tout à l'heure et les herbes humides scintillent sous ce premier coup de soleil après l'orage. On sait toujours, devant un paysage de Rousseau, quel temps il fait, quelle heure il est, et quelle saison; comme, devant un portrait de Rembrandt, on connaît son homme, ce qu'il a fait et ce qu'il fera. Un autre petit Rousseau, exposé en 1860 au boulevard Italien, les *Bords de l'Oise*, par un temps serein, nous donne l'impression d'une belle journée d'été.

1. N° 12 du Catalogue Demidoff. 3,250 francs.

Près des deux Rousseau, deux petits Meissonier, qu'une femme couvrirait de ses deux petites mains. Près du *Marino Faliero*, deux grands Léopold Robert, qui ne font pas de tort à Eugène Delacroix. Il y a même



LES PIFFERARI DEVANT LA MADONE

par Léopold Robert.

un tableau de M. Gérôme, qui ne fait pas de tort à Rousseau. Le monde accepte plus volontiers que les artistes ce rapprochement d'œuvres très-divergentes. Dans la galerie de M. Émile, où sont le *Giaour*, la *Médée*, la *Barque*, d'Eugène Delacroix, et une belle *Vénus* de M. Diaz, on trouve

aussi, non sans quelque surprise, la pléiade des *finisseurs*, qui eurent naguère et qui ont même encore une célébrité relative, Koekkoek, de Clèves, M. Schelfhout, de La Haye, M. Verboeckhoven, de Bruxelles, M. Brascassat, etc. Ajoutez des *Fleurs*, de Saint-Jean, de Lyon, dix mille fois plus chères que des fleurs naturelles [1]. J'aime mieux les fleurs peintes par Velazquez.

III.

A cause de leur charme, la plupart des tableaux de l'école française du XVIII[e] siècle ont eu le privilége d'être distribués dans les appartements. Dans un des salons de M. Isaac, aux côtés de deux glaces en vis-à-vis, sont quatre Pater, deux Boucher et deux Fragonard. On ne saurait imaginer une décoration plus attrayante. Deux des Pater, *Repos dans le parc* et *Plaisirs champêtres*, viennent de la vente de lord Pembroke [2]. Le troisième est à peu près le pendant des *Loisirs champêtres*, achetés par lord Hertford à la vente Demidoff. Le quatrième, gravé par Larmessin, est signé en toutes lettres, ce qui est rare. Les deux Boucher, pastorales délicieuses, sont également gravés; l'un des deux, sous le titre : « le *Mouton chéri*, tiré du cabinet de M[me] la marquise de Pompadour. » Les deux Fragonard, paysages féeriques, avec de jeunes enfants, la *Main chaude* et le *Cheval fondu*, sont de sa première manière, où de vifs empâtements dans les clairs et de légers frottis dans les fonds rappellent Watteau. Ils proviennent de l'ancienne galerie de M. Hope, qui les avait donnés à la belle M[me] Jenny Colon. Je n'en connais pas de plus francs, de plus purs, de plus délicieux.

Tout récemment, deux Lancret viennent aussi d'entrer chez M. Isaac : le portrait de mademoiselle Camargo, gravé par Laurent Cars, et le portrait de mademoiselle Sallé, gravé par N. de Larmessin, tous deux ayant appartenu au Grand Frédéric. Il ne manque plus qu'une belle *paire* de

1. Payées 10.000 francs à la vente Rhone! De la même vente proviennent le *Koekkoek*, payé 3,800 francs, le *Verboeckhoven*, payé 3,000 francs, etc.

2. N[os] 21 et 22, payés environ 30.000 francs les deux.

Watteau pour avoir, en exemplaires de premier choix, tous ces maîtres exquis du XVIII[e] siècle.



LES DEUX CONFIDENTES.

Tableau de Boucher

(Collection de M. Isaac Pereire.)

Dans un autre salon, chez M. Émile, une *Jeune Fille*, de Greuze, est isolée entre deux fenêtres. Cette tête gracieuse est du ton ferme et fleuri qui resplendit en certaines peintures de Greuze, par exemple dans la *Jeune Fille* de la collection Lacaze.

Ailleurs, c'est le Joseph Vernet, de la vente Demidoff, *Marine et paysage*, ou de précieux dessins de Prudhon, ou quelque bataille du Bourguignon, ou même, dans le cabinet de travail de M. Isaac, un petit Claude Lorrain, tout ensoleillé. C'est enfin, dans la grande galerie de M. Émile, un beau portrait d'homme par Carle van Loo, une *Madeleine*, de Mignard, et un Poussin.

La Madeleine désolée, ses blonds cheveux épars sur les épaules, semble être un portrait; celui de M[lle] de La Vallière, à ce qu'on dit. La tête a de la tendresse ; les mains sont délicates et distinguées.

Ce Mignard plaît surtout aux gens du monde. Le tableau de Poussin enthousiasme les artistes : simple petite ébauche de la *Jeunesse de Bacchus*, dont le maître a probablement peint aussi la grande composition; trois figures, Bacchus enfant, derrière lui une espèce de faune au torse nu, en avant une femme accroupie; à droite, une panthère couchée. Le fond de paysage est frotté d'une brosse chaleureuse. Le torse du faune est touché comme par la main d'un statuaire, qui construit d'abord la charpente du corps, accuse les reliefs par larges plans, fait saillir les muscles où il faut, creuse d'un coup de pouce les ombres, et n'a plus, pour ainsi dire, qu'à mettre la peau sur cette forme profonde et essentielle. Chose singulière : cette figure à demi faite ressemble aux œuvres parfaites, que le temps, hélas! a un peu défaites, — à ces superbes statues du Parthénon, devenues frustes au grand air, qui dévore la superficie du marbre. Ah! que Poussin connaissait bien la structure anatomique et les grandes pratiques des anciens!

Avec cette certitude dans le dessin et le modelé, avec son génie de la composition, il est ici, de plus, coloriste énergique et original. Au premier aspect, la puissance de la couleur fait hésiter sur l'attribution à Poussin de cette merveilleuse ébauche, peinte d'un seul coup, peut-être sous l'influence des *Bacchanales* du Titien. Je dois ajouter que certains amateurs ne veulent pas y reconnaître l'exécution de Poussin et qu'ils l'attribuent au Castiglione, vaillant coloriste, aussi habile que le Giordano à reproduire des maîtres de différents styles. Cependant la comparaison de plusieurs Poussin du musée, par exemple du *Narcisse*, n° 442, du *Pyrrhus*, n° 437, de la *Bacchanale*, n° 440, peints dans le même ton et avec la même facture que le tableau de la galerie Pereire, ne laissent guère de doute sur son authenticité.

IV

Les italiens ne sont pas nombreux à l'hôtel de MM. Pereire. Où trouver des tableaux italiens dont l'originalité soit incontestable ? Depuis deux ou trois siècles, presque tous les bons italiens ont été classés dans les collections princières, devenues successivement des musées nationaux. Sauf dans quelques galeries de l'aristocratie anglaise, et à Paris dans la collection Pourtalès, l'école italienne est presque introuvable chez les particuliers, en exemplaires vraiment originaux et d'une qualité supérieure. On ne saurait s'en procurer, même à prix énorme, car il n'y a plus guère en circulation que des œuvres insignifiantes ou des copies. Le Vinci, Raphaël, Corrége, — il faut s'en passer, et de bien d'autres. Pour avoir des bolonais, Dieu merci ! ce n'est plus la mode. Contentons-nous donc d'une demi-douzaine d'italiens, rapprochés dans la grande galerie d'en bas : un *Calvaire*, sur fond d'or, attribué à fra Angelico da Fiesole ; le Christ en croix au milieu, et quatre figures de chaque côté ; — un fin portrait, en buste, avec cuirasse, attribué à Mazzolino ; — une grande composition historique attribuée au Tintoret, et qui est plutôt du Schiavone, suivant l'avis de connaisseurs expérimentés ; — un Carpaccio et un Botticelli.

Le Carpaccio porte une signature parfaitement originale : VICTORIS CARPATIO VENETI OPUS. Le maître signait le plus souvent en latin. Cette signature est précieuse, en ce qu'elle donne raison à Ridolfi, qui assure que Carpaccio était de Venise, tandis que d'autres biographes ont supposé qu'il était originaire de l'Istrie. Il peignait déjà lorsque Giorgione et Titien vinrent au monde, la même année, 1477. Il s'était formé, probablement, à la grande école des Bellini. Il a encore la gravité des maîtres primitifs, et, comme coloriste, il est aussi fort dans le ton local que Giorgione lui-même. Sa *Madone* est un chef-d'œuvre de couleur non moins que de style. A droite, la Vierge, de profil, les mains jointes, contemple son *bambino*, assis sur un coussin vert et tenant un livre; elle a un voile blanc sur la tête, une robe pourpre, avec manches jaune safran, aux plis cassés. L'enfant est habillé d'une sorte de tunique cramoisie, dont la tonalité rappelle les rouges intenses qu'affectionna le Giorgione ; ses jambes sont nues, les petits pieds chaussés de rouge : sur sa tête, une calotte de la même nuance que la tunique, avec des enfilades de petites perles. Entre lui et la Vierge paraît le petit saint Jean, portant la croix de

roseau et adorant le futur Rédempteur. A gauche, fond de paysage très-correct et très-lumineux. La tête de la Madone est sévère et touchante;



MADONE PAR CARPACCIO

(Collection de M. Émile Pereire.)

celle du petit Jésus rayonne d'intelligence. La gamme générale de la couleur est montée à une énergie extraordinaire.

En pendant, la *Madone* du Florentin Botticelli fait contraste à la *Madone* vénitienne. La peinture de Botticelli a quelque chose de la fresque, avec ses tons pâles si distingués. Il est le précurseur des grands

dessinateurs de Florence, comme Carpaccio est le précurseur des grands coloristes de Venise. On sent qu'il a été orfèvre et graveur. Son trait est ferme comme une ciselure, et il enserre les formes dans un contour décidé. Son dessin a la grandeur austère qui se remarque déja chez Cimabue et qui s'exagère chez Michel-Ange par des mouvements excessifs.

Ce fut une belle époque dans l'art italien que cette phase qui précéda la Renaissance proprement dite, lorsque les Ghirlandajo, Signorelli, Botticelli, travaillaient à Florence, les Bellini et Carpaccio à Venise, le Mantegna à Mantoue, le Pérugin en Ombrie, le Francia à Bologne. Léonard en est aussi, de cette génération robuste, trop sacrifiée peut-être à la gloire du *divin* Raphaël. Pour Raphaël, soit. Raphaël et Michel-Ange, Giorgione et Titien, Corrége, André del Sarte, Tintoret et Véronèse, sont et demeureront l'expression suprême de la Renaissance des arts en Italie après le moyen âge. Mais quand on pense que les successeurs de ces grands hommes, que les imitateurs de Raphaël et de l'école romaine, que Jules Romain, Dominiquin, les Carrache, le Guide, éclipsaient, il n'y a pas encore bien longtemps, l'école du XVe siècle et qu'on les estimait en première ligne de l'art italien! C'est peu de chose que Giulio Pippi, à côté de Botticelli et de Carpaccio, que les Carracci et tous les Bolonais de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, à côte de leur vieux concitoyen Francesco Francia!

La Madone de Botticelli est à mi-corps; elle tient devant elle l'enfant nu et debout. Ses mains sont admirables : le maître excellait dans le dessin des mains de femmes. Il aimait les roses et il en a mis dans ce tableau comme dans plusieurs autres de ses compositions.

V.

Avec les espagnols la collection s'élève tout de suite au premier rang. Velazquez, Murillo, Moya, Cano, Ribera, Zurbaran, le Greco, et jusqu'à Goya, ils y sont tous.

C'est Velazquez qui attire d'abord, avec son *Infante*, debout, de grandeur naturelle, et tournée de trois quarts vers la gauche. La petite princesse, en robe de soie d'un gris argentin, éclate sur un fond neutre, avivé dans le haut, à droite, par un pan de rideau rosâtre. Sa chevelure blondine tombe mollement en boucles frisées. Sur le devant du corsage,

aux épaulettes et aux poignets, quelques nœuds de ruban couleur camélia. Ses petites mains pâles et à peine envermillonnées tiennent, de chaque côté, un pli de sa robe qui se ballonne galantement. Peut-être va-t-elle danser. On a presque peur qu'elle ne s'envole, malgré la réalité prodigieuse de cette peinture à la fois si plastique et pourtant si subtile. Le visage est d'une naïveté tout enfantine, frais de modelé, fin de ton, avec d'adorables nuances rosées. Pour les tons de la peau, Velazquez surpasse même Corrége et Rubens, les premiers coloristes dans le clair.

Ah! comme c'est peint! avec quoi? La pâte en est perdue! Watteau en retrouva cependant quelque peu, vers le commencement du XVIIIe siècle.

Cette *Infante* de la galerie de M. Émile Pereire ferait un digne pendant à l'*Infante*, en robe noire, de la galerie de M. de Morny [1].

Un autre portrait d'*Infante*, en buste, souvent attribué à Velazquez lui-même, nous paraît être de Juan-Bautista del Mazo Martinez, élève et gendre de Velazquez. La touche en est violente, le ton extrêmement énergique. Beau morceau pour un artiste. Mazo Martinez exagérait encore la franchise d'exécution qui caractérise son maître.

Dans l'école de Velazquez a été peint un portrait de Philippe IV, en buste, sans doute d'après un des nombreux originaux. Un portrait de la femme de Philippe IV, Isabelle de Bourbon, rappelle aussi ceux que Velazquez fit de cette princesse. Il ne semble pourtant pas être une copie, et on l'attribue à don Juan Carreño de Miranda, sectateur de Velazquez, sans avoir été son disciple.

Ces trois portraits et la belle Infante debout proviennent de la collection achetée à Madrid, ainsi que deux autres Velazquez : une *Adoration des Bergers*, de la première manière, et assez analogue au tableau de l'ancien musée espagnol appartenant au roi Louis-Philippe; des *Poissons*, vaillante peinture, utilisée pour la décoration du château d'Armainvilliers.

Mais voici la trouvaille faite dans cette même collection de Madrid et racontée par plusieurs journaux de Paris et de l'étranger : après avoir extrait de ces centaines de tableaux une cinquantaine d'œuvres très-distinguées, il restait encore à inspecter quelques vieilles toiles roulées et oubliées en un coin. On en déroule une, sur le parquet. — Tiens! c'est la même composition que les *Fileuses* — *las Hilanderas*, — le célèbre tableau de Velazquez au musée de Madrid. Et c'est superbe d'exécution! et

1. L'*Infante* de la galerie de M. de Morny a été gravée dans la *Gazette*, t. XIV, p. 389.

il y a des variantes très-singulières! Serait-ce un double du chef-d'œuvre de Madrid? une première pensée de Velazquez? La touche est d'une maîtrise incomparable. Et justement, ce qui diffère du tableau de Madrid a des accents libres et tout spontanés. Qui aurait osé changer ainsi la composition du grand artiste, en copiant son chef-d'œuvre? Vraiment c'est aussi beau que Velazquez lui-même. Il faut voir!

Le tableau, rentoilé et légèrement dépouillé de ses vieux vernis, resta exposé plusieurs jours dans l'atelier de M. Haro, l'habile peintre restaurateur, où il fut admiré par M. Eugène Delacroix, par MM. Ingres, Flandrin, Lehmann, par MM. Théophile Gautier, Louis Viardot, Clément de Ris, par beaucoup de peintres, de critiques et d'amateurs, dont le sentiment s'est trouvé unanime quant à la beauté de l'œuvre et à son extrême adhérence à la pratique de Velazquez. Même bravoure de touche, même splendeur de la pâte dans les lumières; çà et là, des fragments ébauchés avec une liberté magistrale; partout, la transparence des ombres, et l'air qui circule partout. Certains accessoires grassement peints font penser à Chardin, mais Chardin n'a jamais été en Espagne, et d'ailleurs la toile ancienne porte les mêmes préparations que les toiles espagnoles employées par Velazquez. La pâte fermement émaillée accuse une vétusté de deux siècles. Si la peinture n'était pas de Velazquez, elle serait toujours de son temps. Et qui pourrait l'avoir ainsi égalé, en modifiant des parties importantes de sa composition? Seul, Luca Giordano, qui vint à Madrid trente-deux ans après la mort de Velazquez, eût été assez habile, peut-être, pour le répéter avec ce prestige. Si cette merveilleuse peinture n'est pas de Velazquez, elle ne peut être que du Giordano. C'est là, je crois, le résumé des opinions les plus compétentes, après l'espèce d'enquête ouverte dans l'atelier de M. Haro.

Aujourd'hui, ces *Hilanderas*, placées dans le cabinet de travail de M. Isaac, y jettent de la lumière, et le tableau de Madrid n'a pas plus grand air dans sa belle salle du musée.

Et quel intérêt ont ces variantes : deux têtes de face, au lieu d'être de profil, des bras et des mains qui n'ont plus le même mouvement, de petits personnages nouveaux dans les fonds, de nouveaux accessoires aux lambris et même au premier plan, le chat qui s'est remué, une jambe escamotée, un vase exécuté magiquement; et ces caprices ont toute l'allure de Velazquez. Notez que Velazquez a fait souvent des esquisses ou des doubles de ses œuvres les plus importantes. Ainsi, du fameux tableau *las Meninas* (n° 155 du musée de Madrid), il y a en Angleterre une esquisse d'une rare beauté. Ainsi, du fameux tableau les *Lances* ou la *Reddition de la place de Bréda* (n° 319), on a vu récemment, à Paris,

une belle esquisse que le Louvre aurait dû acheter. Combien d'esquisses et de doubles de ses Infants et de ses Infantes, de ses portraits de Philippe IV et des autres personnages de la cour!

Après Velazquez, Murillo. Près de l'*Infante*, dans la galerie de M. Émile, un grand Murillo représente la *Vision de sainte Rosalie*. La sainte, en robe blanche et manteau noir à capuchon, est agenouillée, présentant une rose au petit Jésus, tout nu, assis sur un drap blanc et un coussin bleu. En avant de l'espèce de berceau sur lequel il se dresse, quelques roses par terre et un livre fermé. A droite, des buissons de rosiers, de grands arbres, des fragments d'architecture et un fond de ciel. A gauche, une traînée lumineuse descend de l'infini et irradie sur le groupe.

Dans les appartements, on rencontre encore plusieurs autres Murillo, une grande toile symbolisant l'*Origine de la peinture*, une *Sainte Rose*, un *Christ couronné d'épines*, en buste, etc.

Ce fut Pedro de Moya qui décida la première transformation de Murillo. Moya avait été en Angleterre étudier le style et la pratique de van Dyck. Il approche, en effet, du maître flamand, dans les sujets tristes ou dramatiques qui conviennent surtout au génie espagnol. La galerie de M. Émile Pereire montre de lui un *Christ en croix*, précédemment attribué à van Dyck, et qui est d'un effet terrible. Les Crucifix de van Dyck ont l'air d'une apparition céleste; le Crucifix de Moya semble jaillir du chaos. Les Christ en croix, de van Dyck, projettent toujours la tête et le regard en haut; le Christ de Moya incline douloureusement sur la poitrine sa tête aux yeux éteints. Le torse, les jambes, les extrémités, sont modelés superbement, et le dessin général de la figure a je ne sais quelle grandeur fière, qui rappelle aussi les Florentins.

Il y a toujours chez les maîtres espagnols quelque chose d'un peu farouche, dont le sectateur de van Dyck n'avait pu se défaire, dont Murillo et Velazquez eux-mêmes ne sont pas exempts.

Le plus sauvage de tous, Ribera, n'est représenté dans la galerie de M. Émile que par un buste d'homme à barbe grise. Il faut le voir dans plusieurs autres de ses peintures qui ornent l'hôtel, dans un *Apôtre*, à mi-corps, torse nu, de la plus vaillante exécution, et surtout dans le grand *Combat du Centaure*, qu'on peut se souvenir d'avoir admiré à l'ancien musée espagnol, et qui a été acheté à la vente du roi Louis-Philippe, à Londres.

Et le Greco! Il est bien plus excentrique encore que Ribera, ce Grec, Domenico Theotocopuli, qui s'était formé chez les Vénitiens, autour du Titien peut-être, puisque le Titien ne mourut qu'en 1576 et que le Greco

était né vers 1545. Il a d'ailleurs plus d'analogie avec le Tintoret qu'avec le Titien. Il semble avoir pris du Tintoret ses tons verdâtres et brouzins très-singuliers, et aussi l'exagération des tournures et des mouvements. Ce qui lui appartient en propre, ce sont ses effets de couleur blême et fantastique, pareille aux reflets d'une matière phosphorescente sur les objets ambiants. Grand artiste néanmoins, malgré ses bizarreries, et qui eut l'honneur de former Luis Tristan, un des initiateurs de Velazquez, Juan-Bautista Mayno, Pedro Orrente et autres peintres habiles qui suivirent la tradition des Vénitiens, importée à Tolède par ce Grec égaré et enragé.

Il n'a dans la galerie qu'un portrait, bien étrange et très-magistral : on croirait que la tête est peinte par Tintoret. Il paraît que c'est le portrait d'Alonzo de Herrera, l'ami de Fernandez Navarrete *le Muet*.

MM. Pereire possèdent bien d'autres tableaux du Greco : une douzaine peut-être, et des plus notables dans son œuvre. Quelques-uns ont une hauteur démesurée, quatre à cinq mètres, sur un mètre de largeur! La folie du Greco s'étendait jusqu'à la forme de ses cadres, observe justement M. Louis Viardot, dans ses biographies annexées au volume sur les *Musées d'Espagne*.

Les autres espagnols n'ont pas eu jusqu'ici les honneurs de la grande galerie et des pièces d'habitation. On n'adopte pas volontiers dans sa vie privée la férocité ou le mysticisme de la peinture espagnole : des martyres, des vierges douloureuses, des têtes couronnées d'épines, de tristes machines religieuses ou de sanglantes mêlées. Mais, dans les réserves de la collection, vous pourriez étudier la plupart des maîtres espagnols sur quantité de leurs œuvres bien authentiques, souvent signées et datées : Zurbaran, Alonzo Cano, Luis Tristan, les Herrera, les Carducci, Mateo Cerezo, Pedro Orrente, Esteban Marc, les Camillo, les Castillo, Eugenio Caxes, Antolinez, Pereda, Valdes Leal, Claudio Coello; peut-être même Rodriguez de Tolède, Juan de Juanes et Morales.

Le fécond Goya termine cette série d'Espagnols illustres dont il ressuscita le style, la verve, la couleur, à plus d'un siècle de distance. Son portrait de la duchesse d'Albe, en buste, de grandeur naturelle, est exquis. Dans un portrait d'enfant, vu de face, il rappelle Velazquez, presque à s'y tromper. On voit aussi de lui, dans l'appartement de Mme Isaac Pereire, la charmante *Mañola*, debout, qui avait tant de succès à l'ancien musée espagnol du Louvre.

VI.

De l'école allemande il est difficile d'avoir des chefs-d'œuvre, plus encore que de l'école italienne, mais par d'autres raisons. La grande école allemande n'a duré qu'un moment, — un demi-siècle, et véritablement elle ne compte que trois ou quatre artistes supérieurs : Dürer, Holbein, Cranach, Martin Schœngauer; réserve faite des maîtres primitifs, depuis Wilhelm et Stephan jusqu'à Wohlgemuth. Sans doute, il y a autour de Dürer, et presque jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, des peintres d'un grand caractère, comme Grünewald, Burgkmair, Altdörfer, Beham, Schäuffelein, Pens, Aldegrever, de Bruyn, Lucidel, etc., mais leurs tableaux ne sont guère sortis de l'Allemagne, et, sauf quelques portraits, ils ne conviennent point aux galeries particulières. Au XVII[e] siècle, il n'y a plus d'école allemande : les artistes du pays s'en vont travailler chez les Hollandais, comme les Ostade, les Netscher, Backhuysen, Lingelbach, Mignon, etc., ou travailler en Italie, comme Rottenhammer, les Roos et tant d'autres, qui s'y déformèrent au milieu de la décadence. Un seul de ces émigrés, Adam Elzheimer, conserva une originalité très-particulière et il eut même une influence lointaine, jusque sur l'art flamand, par son élève Teniers le Vieux, jusque sur l'art hollandais, par ses amis et sectateurs, Lastman, Bramer et autres. Au XVIII[e] siècle, toujours l'émigration et le pastiche, et quelques-uns y conquirent une renommée qui dure encore, par exemple Balthasar Denner et Raphael Mengs, l'un qui semblait presque ressusciter Rembrandt, l'autre ressusciter Raphaël, ou pour le moins Guido Reni!

Nous avons ce Denner et ce Mengs dans la grande galerie du rez-de-chaussée : un portrait d'homme, par Raphaël Mengs, et une Vieille femme, peinte à la loupe, par Denner; on pourrait la mettre en pendant à l'horrible Vieille [1] du Louvre (n° 117), payée 18,900 francs à la vente

1. « Les tableaux de Denner offrent ce côté utile pour les amateurs d'art, qu'ils prouvent la fausseté de l'axiome en vertu duquel le plus grand mérite en peinture consisterait à représenter la nature jusqu'à faire illusion. Si ce principe était vrai, Denner serait le plus grand peintre qui ait jamais vécu. » (Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture*, t. III, p. 293.)

de M. de Morny, en 1852. Pour cette somme-là, on aurait un portrait de Rembrandt ou de van Dyck !

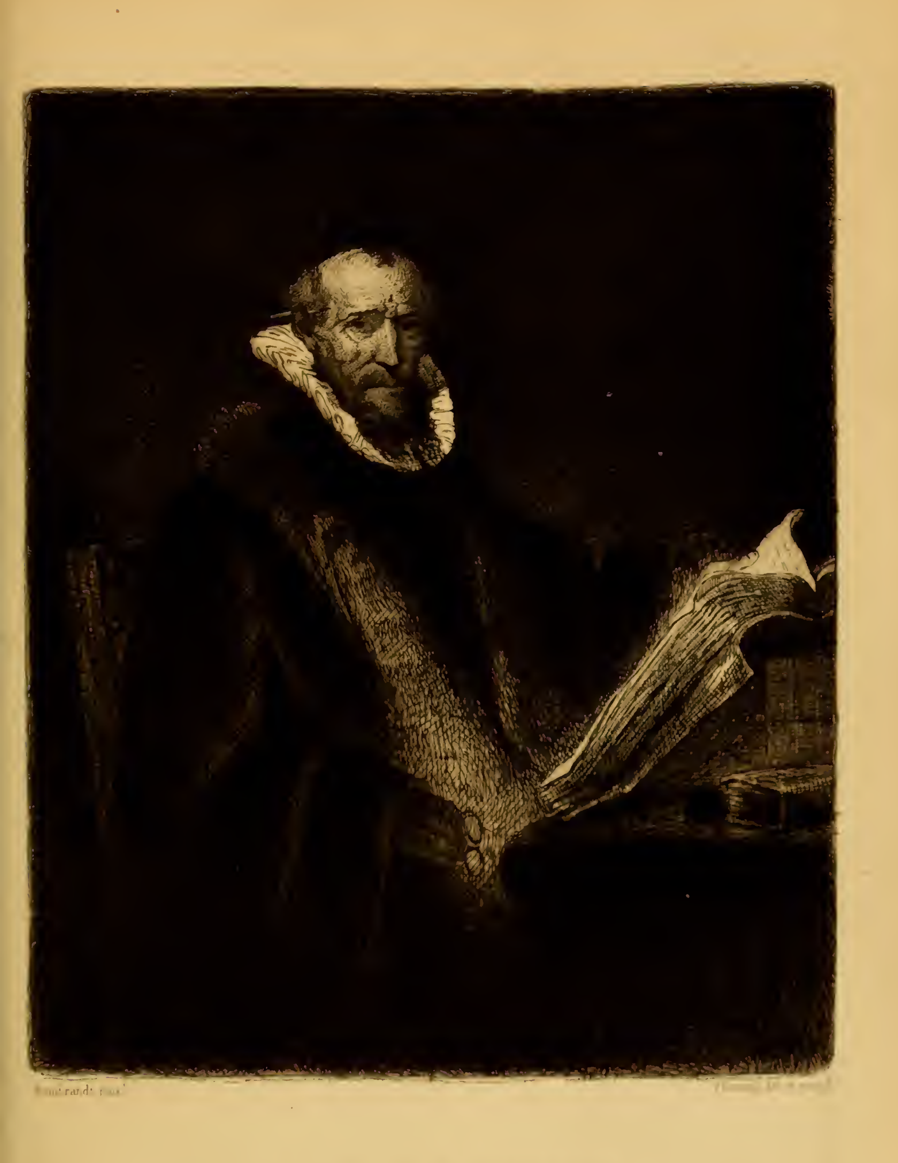
Denner cependant a fait quelquefois de la peinture tolérable. Ce n'était point l'adresse qui lui manquait, pas plus qu'à son compatriote Dietrick ; c'était le sentiment artiste et poétique. Quand il se relâche un peu de son procédé minutieux, il n'est pas plus mauvais qu'un autre. Un second portrait, Vieillard, vu à mi-corps, est exécuté dans cette manière plus large et dans une gamme de couleur brunâtre qui cherche l'école de Rembrandt. Le portrait de Vieille est signé d'un monogramme composé des lettres BD avec un J, à ce qu'il semble. Denner aurait-il eu encore, outre son prénom Balthasar, un autre prénom commençant par J ?

Plazer va bien après Denner. Il est assez peu connu en France, et l'on n'y rencontre guère de ses tableaux. Mais on en voit dans plusieurs musées de l'Allemagne, par exemple huit au musée de Dresde, deux au musée de Vienne, deux au musée de Cassel, etc. Il en a passé deux à la vente Leroy d'Étiolles, Paris, février 1861 : *Ariane consolée par Bacchus* et le *Combat des Centaures et des Lapithes*, vendus ensemble 11,300 francs ! C'est cher pour une peinture si fausse et si maniérée. Il n'y a pas de peinture plus tapotée et plus papillotante que celle de Plazer, plus malsaine pour le regard. La couleur brillantée miroite comme des verroteries et fatigue les yeux. On a peine à distinguer les formes dans les tableaux de cette espèce de mosaïste : tout y est fabriqué avec la même pâte et par le même procédé, personnages, costumes, objets matériels, paysages, et même le ciel. On peut très-bien juger Plazer d'après sa *Bacchanale* de la galerie Pereire, composition éclatante, avec grand nombre de figures autour du Bacchus trônant sur une estrade et appuyé sur un tonneau, avec des Amours en l'air qui portent des guirlandes, avec des accessoires de toute sorte, jonchés sur le sol.

Né à Vintschgau (Tyrol) en 1704, Johann-Victor Plazer mourut à Epan (Tyrol) en 1767.

Reposons-nous de ces maniéristes, avec le brave Elzheimer. Son tableau de la galerie Pereire est un de ses meilleurs : petit paysage, harmonieux et poétique, avec l'épisode du *Bon Samaritain*, en figurines. Rembrandt a traité plusieurs fois ce sujet, en peinture et à l'eau-forte, et, une fois, comme Elzheimer, il en a fait aussi l'accessoire d'un superbe paysage. Ce tableau de Rembrandt, nous l'avons vu dans la collection du prince Czartoryski, hôtel Lambert.

Encore deux peintures de l'école allemande : un fin paysage, assez arcadique, de Paulus Ferg, né à Vienne et mort à Londres, et un petit portrait de Vieille femme, daté 1538. On l'attribue à Holbein; je le croi-



UN PORTRAIT DE REMBRANDT

rais plutôt de Bartholomé de Bruyn. S'il était de Holbein, il aurait été peint durant le voyage que le grand portraitiste, établi depuis longtemps déjà en Angleterre, fit, cette année-là, sur le continent. Car la femme paraît être Allemande.

Maintenant nous n'avons plus à étudier que nos hollandais et nos flamands, qui sont nombreux et intéressants à l'hôtel Pereire. Les deux grands maîtres des deux écoles y ont chacun un chef-d'œuvre : Rubens, une splendide composition mythologique ; Rembrandt, un superbe portrait.

VII.



Il y a de superbes Rembrandt dans les collections particulières de Paris, il n'y en a pas qui soit de plus belle qualité que celui de la galerie de M. Émile Pereire. C'est le portrait catalogué par Smith, n° 349, comme représentant Juste Lipse, le célèbre philologue et philosophe, né en 1547, mort en 1606. A la vente du cardinal Fesch, Rome 1845, la même dénomination fut conservée à ce personnage, dans le catalogue rédigé par M. George. Mais cependant, le portrait étant peint d'après nature, sans aucun doute, il ne représente donc point Justus Lipsius, mort trente-huit ans avant la date qui accompagne la signature du tableau : — 1644.

De grandeur naturelle[1], vu jusqu'à mi-jambes, le corps un peu tourné vers la droite, la tête presque de face, l'homme est assis sur un fauteuil de cuir à clous dorés. De la main gauche il feuillette un in-folio ouvert sur une table, où se trouvent d'autres livres et une écritoire; un de ces livres a pour titre : *Institutions de Calvin.* De la main droite, abandonnée sur

1 La toile a environ 1 mètre 30 centim. de haut sur 1 m. 10 c. de large.

la cuisse, il tient des lunettes. La tête, énergique et très-caractérisée, est couronnée d'une petite calotte au sommet. Une plume, noircie par l'encre, est posée entre l'oreille et la tempe, comme au cran d'une patère. Le modèle était donc certainement un écrivain, un savant, un philosophe, une espèce de réformateur. Ses traits anguleux, son teint basané, son œil profond, trahissent les fatigues du travail intellectuel. Une large simarre noire, garnie de fourrure, recouvre le costume tout noir. Seulement, une fraise plissée dessine autour du cou un demi-cercle blanc, sur lequel s'enlève le visage. La lumière, ménagée dans tous les accessoires, ne frappe que là, sur ce front méditatif, et sur la main qui touche le livre. La tête qui pense, la main qui agit, c'est tout l'homme que Rembrandt, par un artifice singulièrement expressif, a voulu représenter. Rembrandt est comme cela : il peint le caractère, la vie intime, l'âme. D'autres portraitistes, van Dyck lui-même bien souvent, mais par exemple Rigaud presque toujours, peignent les étoffes, les velours, dentelles et falbalas, qui enveloppent la personnalité de leur modèle. — L'habit ne fait pas l'homme.

On pourrait dire, d'une façon générale, que Rembrandt affectionnait trois gammes de couleur, qui se rapportent aux trois périodes de son œuvre, bien que ces dominantes variées s'entre-croisent parfois dans ses peintures de toutes les époques. D'abord, il est surtout clair et argentin, dans sa première manière, jusque vers 1640. Puis, de 1640 à 1650, il tourne aux tons dorés et fauves, comme la couleur de la peau de lion et de la peau de tigre. Puis, l'or se fonce et brunit dans des tons plus roux. La *Leçon d'anatomie*, la *Ronde de nuit*, les *Syndics*, représentent assez bien ces trois modifications quant à la couleur.

Le portrait de la galerie Pereire appartient à la seconde manière, à la qualité fauve, — 1644, deux ans après la *Ronde de nuit*. C'est le moment de la toute-puissance de Rembrandt. Au commencement, il n'a pas cette magie; à la fin, il n'a plus cette mesure. Pour moi, je ne dirai pas que j'aime mieux Rembrandt à telle date qu'à telle autre. Je l'aime de son commencement à sa fin. Mais cependant la *Ronde de nuit* est peut-être son chef-d'œuvre. Ses portraits les plus extraordinaires sont aussi de ce temps-là, par exemple l'incomparable lady de la galerie van Loon et l'*Homme au faucon* de la galerie du marquis de Westminster, l'un et l'autre datés 1643. La *Femme à l'éventail*, de Buckingham Palace, est de 1641, et madame Six, de la galerie Six van Hillegom, est de 1647. Entre ces deux dates tout est parfait. Je sais bien que le portrait de Jan Six, le plus beau de tous les portraits en buste, semble dater des dernières années de l'artiste, quoique Smith suppose qu'il a été peint en 1644 précisément.

Je sais bien que les *Syndics* sont de 1661, que la *Famille* du musée de Brunswick et la *Fiancée juive* du musée van der Hoop sont encore postérieures aux *Syndics,* et que ce sont des peintures prodigieuses de fougue, de couleur et de caractère. Mais toutes les mêmes qualités, seulement plus contenues, se trouvent dans la *Ronde de nuit* et dans les œuvres peintes lorsque le maître avait autour de quarante ans.

Notre vieux philosophe avait une femme, — qui est restée en Angleterre. Espérons qu'elle viendra le rejoindre.

En attendant, il a pour proches voisines deux jeunes Hollandaises qui se tiennent fièrement dans ce voisinage périlleux. L'une est peinte par maître Frans Hals, qui craignait à peine Rembrandt, dont il fut certainement d'abord un des inspirateurs et dont il subit ensuite l'influence; l'autre, par maître Aalbert Cuijp, qui eut la chance d'avoir pour père un franc artiste, et qui s'imprégna aussi du génie de Rembrandt; car Rembrandt a rayonné, directement ou indirectement, sur presque tous les peintres de la grande époque hollandaise, même sur Lastman, dont il avait reçu les leçons, même sur les peintres étrangers à son atelier, sur les Ostade et sur Paulus Potter, sur les Ruisdael et sur Hobbema, sur Jan Steen et sur Pieter de Hooch, et sur bien d'autres.

La Femme, de Frans Hals, est de grandeur naturelle, vue jusqu'aux genoux — *kniestuk*, comme disent les Hollandais, — et tournée vers la gauche. Elle porte un costume noir, tout simple; sur la tête, une cornette blanche. Les deux mains, doigts entrelacés, sont abandonnées sur le devant de la taille. Point d'accessoires inutiles : un bijou seulement au corsage.

La tête se modèle grassement sur le fond neutre. Elle est fraîche comme une belle pomme encore attachée à la branche. C'est la santé dans toute son exubérance. Quelque chose de la paysanne, dont le teint s'enfleurit au grand air. Les gens du monde ne doivent pas la trouver très-élégante, mais ça se porte bien, et c'est franc du cœur comme du corps.

Les deux mains unies ensemble sont merveilleuses et rappellent les mains si étonnamment peintes dans le célèbre portrait de Jan Six, par Rembrandt. On ne sait trop comment c'est fait, par quelques touches hardies, qui accusent juste la forme et le mouvement.

Les mains sont une des difficultés de la peinture. On dit avec raison que le gentilhomme — j'entends l'homme distingué par nature — se reconnaît à la main, — à l'ongle, comme le lion. C'est aussi à la main qu'on connaît la qualité du peintre.

Les belles mains que le Titien donnait à ses nobles de Venise, par

exemple au jeune homme qu'on appelle l'*Homme au gant* (n° 473 du Louvre), mais dont une main dégantée s'appuie sur la hanche! Les délicieuses petites mains que le Corrége donnait à ses saintes ou à ses nymphes, par exemple à la sainte Catherine qui reçoit sa bague de fiancée avec le petit Jésus, ou à l'Antiope qui dort sous le regard du satyre, au musée du Louvre, n°s 27 et 28!

Van Dyck également est renommé pour la distinction des mains dans ses portraits, mains délicates et musquées, peu capables d'action, maniérées souvent, presque toujours dans des poses pareilles, et qu'il avait le défaut de peindre soit de chic, soit d'après une nature étrangère à son modèle.

Philippe de Champaigne encore soigne les mains de ses portraits : les mains du cardinal de Richelieu, celles des Religieuses de Port-Royal, n°s 87 et 83 du Louvre, sont admirables pour leurs convenances avec les personnages; mais, d'habitude, ses mains sont mortes et immobilisées comme un plâtre moulé, par exemple dans le portrait d'Arnaud d'Andilly, n° 88 du Louvre.

Le difficile est de faire la main vivante, agile, qui se remue ou qui va se remuer. Vraiment, la main, cet instrument délicat, si compliqué, si adroit, est la merveille de l'organisation humaine, un chef-d'œuvre de mécanique.

Il y a peut-être à dire sur l'invention de la tête humaine, et il n'est pas impossible de lui concevoir des perfectionnements : elle serait plus commode avec des « fenêtres » en haut et par derrière; je conviens que c'est franc de regarder en face; pourtant il serait agréable de voir en arrière, sans se retourner, et d'avoir toujours un œil au ciel, sans lever la tête. Mais, de la main, que critiquer? Elle est bonne pour la caresse et pour le combat, pour ciseler des bijoux et pour enlever des fardeaux; elle a des tournures coquettes ou fières; elle a des grâces imprévues, et quelquefois une irrésistible autorité; elle a une physionomie non moins significative que la structure de la tête ou que les traits du visage. — Cache tes mains, si tu veux cacher tes vices. Montre-moi ta main et je te dirai qui tu es. N'a-t-on pas, en tout temps et en tout pays, pronostiqué la bonne ou mauvaise aventure d'après l'inspection de la main? — De même, d'après une main en peinture, on peut dire le rang de l'artiste qui l'a peinte.

C'est ce caractère et cette physionomie des mains, que Rembrandt a exprimés mieux que ne le fit aucun autre peintre, et sur ce point Frans Hals l'égale presque. Les Hollandais en général, à cause de leur naturel et de leur sincérité, ne sont point embarrassés pour la pose des mains :

ils les mettent où il faut, et comme il faut. Chez les peintres emphatiques et maniérés, surtout chez les Carrache et les Bolonais, aussi chez les Français, depuis Lebrun jusqu'à David, on ne voit que des mains qui s'étalent partout et vous piquent des doigts dans l'œil. Nous conseillons aux peintres contemporains d'aller étudier, à la galerie Pereire, les mains de ce superbe portrait de Frans Hals.

L'autre portrait de femme hollandaise est d'un type plus aristocratique; la tête est fine et spirituelle, la désinvolture élégante, le costume très-riche malgré son austérité : une robe de soie noire ouvragée, des guipures en collerette rabattue, en manchettes relevées, et à la cornette qui couronne gracieusement la chevelure; une chaîne d'or, des bracelets et quelques bijoux. Le tableau n'est pas signé, mais il porte la date : A° 1636. Aalbert Cuijp avait trente ans, et, outre qu'il connaissait bien Mierevelt, il avait déjà sans doute étudié des peintures de Rembrandt, qui demeurait à Amsterdam depuis six années. Il paraît que la famille Cuijp était assez riche, et Aalbert, bien qu'il habitât Dordrecht, ne fut pas sans aller visiter les autres villes de la Hollande.

Ce portrait, de grandeur naturelle, est vu jusqu'aux genoux. Un second portrait de Cuijp, et qui rappelle encore bien plus Rembrandt, est en buste : Femme assez âgée, pâle et presque de couleur citron. Peinture très-sévère et très-forte, avec la suscription : ÆT. 49. A° 1649. A. *cuijp fecit*. On remarquera qu'ici, comme toujours, Cuijp, lorsqu'il signe en toutes lettres, ne met point de capitale à son nom. Ces signatures en toutes lettres n'appartiennent qu'à sa seconde manière.

Voici une œuvre, bien précieuse, de sa première manière, durant laquelle il signe seulement avec ses deux initiales A. C.; une marine où il se rapproche de Salomon van Ruisdael, où il songe même à Rembrandt; elle a encore ceci de curieux, qu'elle montre qu'il fut l'initiateur de son jeune ami Aart van der Neer, avec qui, plus tard, il fit en collaboration quelques tableaux.

C'est à la tombée de la nuit; le ciel, un peu nuageux, laisse percer les pâles rayons de la lune mi-voilée. Cet effet mystérieux, si souvent reproduit par Aart van der Neer, ce ciel profond et transparent sans être clair, appartiennent donc d'abord à Aalbert Cuijp, au peintre des paysages inondés de soleil, au maître lumineux par excellence, et qu'on surnomme, à juste titre, le Claude hollandais.

Singulier artiste, qui a travaillé dans tous les genres avec une égale supériorité : un des premiers portraitistes, après Rembrandt et à côté de Hals et de van der Helst; un des premiers peintres d'animaux, à la hauteur de Paulus Potter; un des premiers paysagistes, au même rang que

Ruisdael et Hobbema; un des premiers marinistes, au même rang que Willem van de Velde; un des premiers peintres d'intérieurs d'église, avant Emmanuel de Witte, son sectateur; un des premiers peintres de fruits et d'objets immobiles, au-dessus de Jan David de Heem. Il a même peint des intérieurs avec scènes familières, aussi étonnants que ceux de Nicolaas Maes ou de Pieter de Hooch, par exemple le *Mangeur d'huîtres*, de l'ancienne collection de M. Viardot.

N'est-ce point là une des facultés particulières aux artistes d'un vrai génie? Ils comprennent tout et ils expriment tout; la nature entière est leur domaine. Rembrandt faisait aussi le paysage et la marine, le gibier mort, et même un *Bœuf écorché*. Personne n'a mieux peint que Velazquez les poissons et les fleurs.

La marine de Cuijp est presque monochrome, dans le sentiment de van Goien, de Salomon van Ruisdael, quelquefois aussi de Jacob van Ruisdael, même de Rembrandt et de ses sectateurs en paysage, de Philip Koninck entre autres. L'eau, les premiers plans marécageux, les lointains, tout est d'un roux harmonieux, extrêmement fin de ton, avec des dégradations infinies, qui ne sortent point de la gamme dominante. C'est plein d'air, et l'on voit très-loin et très-distinctement dans cette demi-obscurité. La signature A. C. est en bas à droite, sur un bout de terrain.

Ce tableau rappelle assez un paysage très-original de la galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle, une *Chaumière au milieu des dunes*, sorte de grisaille rembranesque, évidemment inspirée par les eaux-fortes qu'avait publiées Rembrandt. Nous en connaissons d'autres encore, du même style et du même ton, chez M. Dupper à Dordrecht, chez M. Blokhuijzen à Rotterdam, au musée de Berlin et ailleurs. Seulement ils portent la signature entière, ce qui semble les classer dans une période postérieure, intermédiaire sans doute entre la première manière et la manière décidément personnelle qu'Aalbert Cuijp adopta dans sa maturité et jusqu'à sa fin. — Il faut croire que Rembrandt l'a longtemps tourmenté!

Un grand tableau, de ce style tout personnel à Cuijp, orne un des salons du château d'Arminvilliers. Il est comparable aux chefs-d'œuvre qu'on rencontre dans plusieurs galeries de l'Angleterre et au grand paysage du Louvre (n° 104), avec le pâtre et son troupeau. C'est aussi un troupeau de vaches blondes et brunes, couchées parmi les hauts herbages, dans un paysage radiant.

Un cinquième Cuijp représente le *Départ pour la chasse*. Devant une habitation ombragée d'arbres, un gentleman à cheval, un piqueur et des chiens, dont un grand lévrier jaune. A gauche, la campagne découverte

et un ciel de matin. L'exécution de cette peinture est très-soignée, même un peu mince, contre l'habitude du maître, et, malgré la puissance du ton, l'effet paraît sec et un peu métallique.

Je ne crois pas qu'on puisse citer de plus beaux van der Neer que ceux de la collection Pereire, surtout que *l'Effet de nuit*, où l'on remarque des filets de pêcheur étendus sur des perches au bord de l'eau. Le paysage est doucement éclairé par la lune, qui argente de ses reflets la surface des canaux et jette des tons de perle sur les terrains. Dans les compositions avec de grands massifs d'arbres, la peinture de van der Neer pousse au noir assez souvent, à cause des bitumes dans les ombres; ici, comme le site est découvert, la couleur primitive n'a pas varié dans le clair-obscur et elle a conservé toute sa transparence.

Van der Neer est aussi habile pour les Effets d'hiver que pour les Effets de lune. Il a fait aussi des marines et des paysages ordinaires, sans neige ni glace, et en plein soleil, par exemple une marine de la galerie d'Arenberg, datée de 1644, et qui rappelle à la fois Salomon van Ruisdael et Aalbert Cuijp, par exemple le grand et superbe paysage de la National Gallery de Londres, provenant de la collection Érard, et dont les figures sont peintes par Cuijp, qui a signé en toutes lettres, à côté du double monogramme de son ami : AV DN. — Les van der Neer de la galerie Pereire portent aussi ce monogramme, sans date.

Deux des Jacob van Ruisdael représentent des *Cascades*; l'une, assez froidement peinte, rappelle de trop près van Everdingen; l'autre offre davantage les qualités particulières à van Ruisdael. Quoiqu'on estime beaucoup Ruisdael dans ses Cascades, qui se vendent très-cher, ce n'est pas là cependant qu'il témoigne de sa puissante originalité, puisque, très-probablement, il n'avait jamais vu ces sites norvégiens et qu'il les peignait d'après les dessins que son ami — et peut-être un de ses maîtres — Everdingen avait rapportés des pays septentrionaux. Le génie hollandais a besoin de voir ce qu'il peint. C'est avec un buisson au milieu des dunes, avec un champ de blé, avec une tempête sur le bord des digues de sa Hollande, que Jacob van Ruisdael a fait ses chefs-d'œuvre. J'aime mieux sa moindre Entrée de forêt, ou quelque cabane de bûcheron perdue sous les chênes, que ses plus célèbres Cascades, parmi des rocailles amoncelées et des troncs de sapins foudroyés.

Nous avons là justement un petit *Intérieur de bois*, extrêmement original, et qui appartient à sa première manière. Il est toujours curieux d'étudier les grands artistes dans leurs commencements. Ils y apportent la franchise de la jeunesse, des impressions neuves et toute la naïveté de leur caractère propre. Vivent les jeunes! Il n'y a guère, dans l'histoire de

l'art, que des sauvages comme Rembrandt et Frans Hals qui soient encore meilleurs — si c'est possible — à leur fin qu'à leur début. Raphaël, qui hélas! n'eut pas de vieillesse, Raphaël lui-même n'est peut-être pas si entraînant dans sa troisième manière que dans la première. Pour moi, je préfère la *Belle Jardinière* à la *Sainte Famille* de 1518, et beaucoup de connaisseurs préfèrent le *Mariage de la Vierge*, quoiqu'il soit presque copié du Pérugin, à la fameuse *Transfiguration*.

Au commencement, — in principio, — Ruisdael est d'une énergie farouche. Son coloris est intense, les verts surtout; sa touche est volontaire, et grenée comme un travail de ciseleur. Nous avons, ailleurs, cité de lui plusieurs paysages datés de 1649, les premières dates qu'on connaisse sur ses tableaux; car une de ses eaux-fortes est datée de 1646. Il devait avoir alors autour de vingt ans. La petite *Forêt* de la galerie Pereire est signée du monogramme, sans date; mais elle est certainement de la première époque, de 1649 ou de 1650, au plus tard. Le ciel, orageux et sombre, laisse tomber en certains endroits des rayons égarés qui découpent en clair la cime des arbres, pendant que sur des plans plus rapprochés tout est enveloppé d'ombres. Les dessous de bois sont pleins de mystères. Toute la poésie mélancolique d'un des plus nobles paysagistes du Nord se révèle déjà dans cette petite peinture de sa jeunesse.

Un autre Ruisdael excellent — toujours dans la galerie de M. Émile — représente la *Blanchisserie d'Overveen*, près de Haarlem, campagne plate, que le maître a peinte souvent, avec les prés sur lesquels sont étendues les pièces de toile à blanchir. Il y a des *Blanchisseries d'Overveen*, par van Ruisdael, au musée de La Haye, chez M. Dupper à Dordrecht, chez M. Suermondt à Aix-la-Chapelle, etc.

On trouve encore un cinquième Ruisdael, dans le cabinet de M. Isaac Pereire, — où il y a deux Hobbema. Avec le Hobbema de la galerie de M. Émile, ça fait trois! Allons, ce fameux paysagiste, dont on savait à peine le nom en France au commencement de notre siècle, n'est plus très-rare dans les collections de Paris. On voit maintenant de ses tableaux au Louvre, chez M. de Morny, chez M. de Rothschild, chez M. Delessert, chez M. Schneider; — peut-on ajouter chez lord Hertford, qui est à moitié parisien? mais je crois que ses Hobbema, qu'il avait prêtés à l'Exhibition de Manchester, sont restés en Angleterre, où il faut encore aller pour apprécier la valeur de ce grand peintre. En Hollande même, il ne reste peut-être pas une douzaine de Hobbema, parmi lesquels le chef-d'œuvre de la galerie du baron van Brienen, le grand paysage de la galerie Six van Hillegom, ceux des collections de Kat et Dupper, à Dordrecht, celui de la galerie du baron Steengracht à La Haye, les deux du musée



UN INTÉRIEUR,

Par Pieter de Hooch.

van der Hoop, celui du musée de Rotterdam, etc. Les grands musées d'Amsterdam et de La Haye n'en ont point !

Un des deux Hobbema, appartenant à M. Isaac Pereire, offre le même site et presque la même composition que le célèbre *Moulin à eau*, de la galerie de M. de Morny[1]. Les dimensions ne sont pas les mêmes, et les variantes sont surtout dans la couleur et dans l'effet. La lumière est distribuée autrement, avec moins d'éclat, mais non pas avec moins de justesse. Ce moulin plaisait à Hobbema, qui l'a répété même une troisième fois, avec d'autres variantes, dans un tableau de la magnifique galerie de lord Overstone, à Londres[2]. Ces répétitions ne sont pas rares dans l'œuvre de Hobbema : le paysage de la collection Holford, qui fut exposé à Manchester, est presque analogue à celui de la galerie van Brienen ; dans celui que lord Hertford a conquis à la vente du roi de Hollande, même moulin, avec troncs d'arbres creusés en rigoles, que dans un des tableaux du musée van der Hoop ; nous connaissons aussi des répétitions du tableau de la galerie Steengracht. Smith, d'ailleurs, dans son excellent Catalogue, signale plusieurs de ces duplicata.

Le second Hobbema, appartenant à M. Isaac, une *Forêt*, est de petite dimension et il se rapproche du style de Ruisdael. Cette ressemblance tient sans doute beaucoup au caractère du site, mais les fréquentes analogies qu'on remarque entre Ruisdael et Hobbema n'ont plus de quoi surprendre, depuis que l'amitié et la solidarité des deux grands paysagistes hollandais a été constatée par la découverte de l'acte de mariage de Hobbema, où figure comme témoin Jacob van Ruisdael.

Le grand Hobbema de la galerie de M. Émile, toile large de plus d'un mètre, est tout simplement le portrait d'une maison de campagne, si l'on peut ainsi dire. Le site n'a guère d'intérêt : une espèce de jardin, bordé d'une double rangée d'ormes vulgaires, en avant d'une habitation bourgeoise ; à gauche, une route qui se contourne sur le premier plan ; le long de la route, quelques figurines, des cavaliers et une voiture à deux chevaux. Mais l'exécution fait oublier l'insignifiance du sujet. La couleur est forte et juste, la perspective bien graduée, le ciel profond et d'une belle tonalité. On attribue les figures à Nicolaas de Helt Stokade, né à Nimègue en 1613, lequel a peint beaucoup de grands tableaux et a demeuré longtemps en Italie. Pour ma part, et après avoir étudié ses grandes peintures, je ne suis pas bien sûr qu'il ait jamais fait les *étoffages* qu'on lui

1. La *Gazette* a reproduit ce tableau dans le t. XIV, p. 301.

2. Nous l'avons vu nous-même chez lord Overstone, et M. Waagen le cite aussi dans ses *Treasures of art* et dans son *Manuel de l'histoire de la Peinture*.



ANIMAUX AU PATURAGE

attribue dans les paysages de plusieurs maîtres hollandais. Smith a catalogué, n° 30, ce Hobbema, qui a passé dans les collections Lanjac, 1808, Érard, 1832, Tardieu, 1841, de Morny et Piérard (n° 27 du catalogue).

En pendant à ce Hobbema, et de la même dimension à peu près, est le Berchem provenant de la vente du baron de Mechlenburg, Paris, 1854 : des *Animaux au pâturage*, sur le bord d'un canal ; cinq vaches, six moutons et une chèvre, gardés par un pâtre causant avec une femme occupée à traire une vache ; au delà du canal, un village, avec tour crénelée et clocher. Effet de soir. Berchem n'a pas fait souvent de peinture aussi harmonieuse et aussi bien sentie. Habile homme, certainement, et qui savait son métier ; trop bien ! Chez lui, le procédé tue le sentiment. Il en était venu à ne plus consulter la nature, à composer ses tableaux avec une collection de pièces emmagasinées dans sa mémoire, comme les ménages qu'on donne dans une boîte aux petits enfants : il avait ainsi un bric-à-brac de rochers en carton et de figurines en pâte ; une demi-douzaine de bergers, couverts de peau de mouton, et de bergères en jupon bleu ; autant de vaches jaunes ou grises ; un cheval blanc, un âne et un chien épagneul ; plus, des bandes de papier azuré, pour simuler des montagnes à l'horizon. Avec cela il agençait un passage de ruisseau, une scène de bergerie quelconque, dans un site italien. — Quelle distance de Berchem à Cuijp !

Ici pourtant, Berchem est très-fort, parce qu'il est plus sincère. Il a vu cet effet de soir, avec de larges ombres tranquilles, qui ont décidé un ensemble vigoureux et saisissant.

La galerie de M. Émile possède un autre Berchem tout petit, un bijou, signé et daté 1653 ; c'est le bon temps. Berchem est meilleur dans sa jeunesse : il touchait alors à trente ans, et il peignit encore trente années, répétant toujours la même composition et les mêmes personnages, — qu'il n'avait pas inventés, et qui appartiennent à ses compatriotes, trop italianisés comme lui, aux frères Both et aux frères van Laar. — Ce petit tableau est clair et fin, très-délicat de touche ; le cheval blanc y est, portant le pâtre vu de dos, avec sa peau de mouton en dolman ; mais on ne s'aperçoit pas trop du stéréotypage : la qualité de la lumière sauve la banalité de la composition.

Il y a un troisième Berchem, qui ne perd rien à être resté en ébauche, chez M. Isaac, où l'on voit aussi un Both d'Italie, si lumineux qu'on le prend pour un Claude.

On attribue à Lodewig van Thielen un grand tableau de l'école de Berchem. Quel est ce van Thielen, imitateur d'un maître hollandais? Nous connaissons les van Thielen d'Anvers, notamment Jan Philip van

Thielen, élève du jésuite Daniel Zegers et habile peintre de fleurs, né en 1618, mort en 1667. Lodewig serait-il un fils de Jan Philip? Il faudrait voir la signature du tableau.

Non loin du petit Berchem, dans la galerie de M. Émile, est un Adriaan van de Velde exquis : *Pastorale* très-poétique, avec un berger couché près de son troupeau, dans un paysage tendre et mystérieux. Première qualité de ce charmant artiste, dont les compositions pourraient être traduites en vers. Ce petit chef-d'œuvre, signé, provient des collections Baudin, Kalkbrenner et Rhoné[1].

Je préfère encore la petite vue d'une campagne découverte et blonde, avec des personnages microscopiques (chez M. Isaac). Adriaan van de Velde est toujours très-délicat, mais il est surtout excellent, lorsque, au lieu de resserrer ses bergères et ses moutons dans un site ombreux, il se livre au plein air et disperse des figurines jusqu'à un horizon lointain. On rencontre de ces petites merveilles chez certains amateurs hollandais, par exemple chez M. Dupper, à Dordrecht. La *Plage de Scheveningen*, au musée du Louvre (n° 536), est dans cette manière fine et précieuse.

C'est aussi chez M. Isaac qu'on trouve van der Heijden, Pieter de Hooch et Terburg, qui manquent dans la galerie d'en bas. Le van der Heijden est un paysage avec architecture, très-vigoureux de ton. Le Pieter de Hooch représente un intérieur, avec une femme et un enfant; l'air y circule et une douce lumière enveloppe les figurines. Le Terburg est un portrait d'homme, debout, presque de face, costume tout noir, chapeau noir à larges bords; figure entière, haute d'environ 45 centimètres. On dirait un Velazquez, de grandeur naturelle, tant il y a de caractère dans la tournure et de vie dans l'expression. Les noirs profonds du costume se modèlent sur un fond neutre, d'un ton inappréciable. Ce portrait fait penser aux plus grands maîtres, non-seulement à Velazquez, mais à Rembrandt et à van Dyck. Il vient de l'ancienne collection d'Ary Scheffer.

Point de Metsu, mais plusieurs Adriaan van Ostade, de belle qualité. Les deux de la galerie de M. Émile sont signés en toutes lettres, sans date. L'un ne contient qu'une figure, un *Buveur*, le même bonhomme que van Ostade a peint plusieurs fois, notamment dans un tableau du musée de Rotterdam, et qui posa aussi pour Jan Steen, dans un tableau du même musée. L'autre réunit deux personnages, un buveur et un fumeur, buveur qui fumera, fumeur qui boira, tout à l'heure; laissez-les faire : ils sont propres à tous les exercices de cabaret: bientôt ils joueront aux cartes et ils chanteront, sans cesser de fumer et de boire.

1 Payé 11,200 francs, à la vente Rhone.



PORTRAIT D'HOMME EN PIED,

Par Terburg

Philips Wouwerman n'est représenté dans la galerie de M. Emile que par un seul tableau, très-capital, une *Foire aux chevaux*, composition riche et animée, avec groupes à pied et à cheval, des maquignons et des paysans, et une belle rangée de chevaux à vendre. M. Isaac possède aussi dans ses appartements deux beaux Philips Wouwerman.

En maristes, nous avons Willem van de Velde, une grande marine, effet de calme, avec beaucoup de navires; elle a pour pendant une autre grande marine, par Lieve Verschuur, de Rotterdam, l'habile sectateur de Willem, et qui alla ensuite se métamorphoser en Italie. Verschuur est un maître assez rare hors de la Hollande, mais on le trouve en bons exemplaires au musée d'Amsterdam et au musée van der Hoop. Nous avons encore Zeeman, qui parfois égale presque Willem.

De portraits divers, il y en a quantité : un portrait du professeur Emilius, par Janson van Ceulen : — un portrait de vieillard, signé et daté, par Theodor Baburen, maître très-rare, presque inconnu aujourd'hui, mais très-savant : — un superbe portrait de femme, en buste, avec une grande collerette à guipures dentelées; il porte la date 1615 et paraît être de Ravestein ou de Paulus Moreelse, le disciple et presque le rival de Mierevelt : — un élégant portrait de femme, par Constantin Netscher : — un autre charmant portrait de femme, figure entière, de petite proportion, signé d'Eglon van der Neer, et ressemblant beaucoup à Samuel van Hoogstraeten ; — enfin, un des plus beaux portraits de Salomon Koninck, signé en toutes lettres et daté 1642; portrait d'homme, à mi-corps, avec deux mains savamment peintes; il porte une toque et un costume noir.

Allons! pourquoi hésiter? Venons-en aux Mieris, puisque nous n'avons pas reculé devant les Denner. C'est la vente Rhoné qui a fourni ces porcelaines, trois Willem Mieris, dont la *Séduction*, vieillard qui voudrait jouer avec une poupée; un van der Werff, petite *Femme nue*, qui se peigne en plein champ; aussi le tableau était-il intitulé *Scène champêtre*, dans le catalogue de vente. La *Séduction* a été payée près de 2,000 fr. ; mais un autre Willem van Mieris n'a-t-il pas été payé 6,500 fr., à la vente Piérard, par M. de Galliera!

Le Slingeland vient aussi de la vente Rhoné [1]. Assurément, c'est le chef-d'œuvre de cet habile élève de Gerard Dov. La *Leçon de musique*, deux figures : une femme, en jaquette bleue et robe de satin blanc, est assise de face, près d'une table couverte d'un tapis rouge uni ; de la main droite elle tient son petit épagneul, de la main gauche, un cahier de musique, ouvert sur son giron. Le maître de musique, debout, accorde son violon.

1 Payé 5,000 francs.

en faisant des mines aimables. Fond d'architecture, avec percée sur un parc. La signature, délicatement écrite *P. v. Slingeland*, est suivie de la date 1683. Que de temps il a dépensé sans doute à polir cette peinture si proprette et si minutieuse !

Tout cela finit par van Huijsum, le dernier des peintres hollandais, — le dernier dans l'ordre chronologique. Lorsqu'il naquit en 1682, toute la génération de la bonne école avait déjà disparu. Personne n'avait plus la moindre inspiration et personne ne savait plus peindre. Lui, il appliqua à ses bouquets de fleurs le procédé de Gerard Dov et de Slingeland, — la patience, et il fit de petits prodiges — relatifs. Car, en conscience, tous les bouquets de van Huijsum ne valent pas, comme peinture, un pot d'Adriaan Brouwer. Enfin, puisqu'il a peint jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, ne lui demandons pas la verve, l'ampleur, la maestria des artistes qui avaient illustré la Hollande un siècle auparavant.

Le *Bouquet* qu'on voit à la galerie de M. Émile Pereire est de la plus fine et de la plus harmonieuse exécution. Aussi ce petit tableau a-t-il été payé près de 20,000 fr., le prix d'un bon jardin tout en fleurs parfumées. Il est signé, comme d'habitude, en toutes lettres : *Jan van Huijsum*.

J'ai réservé, à la fin des Hollandais, deux maîtres presque inconnus en France et qu'il convient d'y faire connaître : Aalbert van Beijeren et Jan van der Meer, ou Vermeer, de Delft. Dans la galerie de M. Isaac Pereire est un *Géographe* de Vermeer, et au château d'Arminvilliers il y a des *Poissons* de van Beijeren.

On ne sait ni la date de naissance, ni la date de la mort d'Aalbert van Beijeren. On ne sait pas même où il est né. Rien de sa biographie dans les anciens auteurs, ni dans Houbraken, ni dans van Gool; huit lignes seulement dans van Eynden et van der Willigen, mais sans renseignement aucun. Et cependant ses tableaux ont toujours été très-estimés en Hollande. Les catalogues de ventes publiques, réédités à La Haye en 1752, par Gerard Hoet, et complétés en 1770 par Pieter Terwesten, indiquent un certain nombre de van Beijeren vendus à des prix honorables, depuis la fin du XVIIe siècle. En 1696, à Amsterdam, il en passa trois à la même vente; en 1713, à La Haye, quatre; en 1720, à Dordrecht, un; en 1740, 1743, 1756, 1762, à La Haye, cinq. Toujours des poissons, des écrevisses, des huîtres ou des fruits. Les prix vont de 10 à 20 florins, somme assez haute pour l'époque, quand, aux mêmes ventes, on a Frans Hals et Metsu à 11 florins, et à 15 florins le portrait de l'imprimeur Frobenius de Bâle, par Holbein ! — à supposer que les catalogues ne trompent pas sur les attributions.

Il faut remarquer que, dans le catalogue de la vente faite à Amster-

dam en 1696, le prénom est Aalbert, et que, dans le catalogue de 1713, le prénom est Adriaan ; dans les autres catalogues, il n'est indiqué que par l'initiale. Un biographe tout récent, M. Christiaan Kramm, d'Utrecht, propose Abraham, bien que le prénom Aalbert semble avoir toujours été adopté, de tradition, par les Hollandais, et aujourd'hui encore par les rédacteurs des catalogues des musées d'Amsterdam et de Rotterdam, où l'on admire trois tableaux de ce maître. Car, à défaut de renseignements biographiques, nous avons du moins d'excellentes œuvres qui placent van Beijeren au premier rang dans sa spécialité. Le malheur est qu'elles sont signées seulement de son monogramme, composé des trois lettres accolées : AVB, et presque toujours sans date ; nous n'en connaissons par nous-même qu'une seule qui soit datée, 1661, à la galerie de M. Barthold Suermondt, d'Aix-la-Chapelle. On en trouve une autre, datée 1673, et représentant un coq plumé, une perdrix, un verre, une orange, dans le catalogue de la belle collection de M. Nicolaus Hudtwalcker, à Hamburg. M. Kramm cite, de plus, les dates 1656 et 1663. Mettons donc que van Beijeren travaillait de 1650 à 1670.

Outre ses tableaux des musées d'Amsterdam et de Rotterdam, dont nous avons parlé dans nos volumes sur ces musées, outre les tableaux de la galerie Suermondt et de la galerie Hudtwalcker, on en voit encore d'excellents dans plusieurs collections hollandaises, et en Belgique chez M. Leys, le peintre d'Anvers, chez M. Cremer, à Bruxelles, etc. De l'autre côté du Rhin, il devient très-rare, et parmi les musées de l'Allemagne, il n'y a peut-être que le musée de Dresde qui possède un van Beijeren, poissons de mer, crabes, etc. (n° 1712) ; encore le catalogue suppose-t-il que ce maître vivait vers 1700. A Paris, je ne crois pas qu'il y en ait d'autres que celui du château d'Arminvilliers et deux que j'ai rapportés de Hollande. Celui de M. Isaac Pereire a été restauré dans les ateliers du Louvre, où personne n'a su à qui attribuer cette forte peinture, bien qu'elle soit signée du grand monogramme, très-distinct. Un des miens, je l'ai exposé quelque temps dans l'atelier de M. Haro, où il a fait l'admiration des artistes et des amateurs, d'Eugène Delacroix comme de M. Ingres, qui a été jusqu'à appeler ce maître inconnu : « le Raphaël des poissons; » c'est sa manière pour dire : tout ce qu'il y a de mieux. Mais Raphaël n'a rien à voir avec ces Hollandais. C'est plutôt à Rembrandt que van Beijeren ferait penser, à cause de sa science profonde du clair-obscur, de la puissance et de l'harmonie de son coloris. Il est sûr que le grand peintre flamand Snyders ne paraît qu'un décorateur à côté de van Beijeren.

Il faut nous pardonner un peu de passion, lorsque nous rencontrons

ces maîtres de haute qualité, avec lesquels nous voudrions familiariser les amateurs français, et surtout quand il s'agit de van der Meer de Delft, de ce grand artiste oublié, que nous avons commencé à remettre en lumière. Aussi bien, il mérite place à la hauteur de Pieter de Hooch, de Metsu, de Terburg, de Jan Steen, des premiers maîtres de l'école hollandaise. Assurément, il est un des plus originaux, des plus fantasques, des plus variés, après Rembrandt, dont il procède, d'ailleurs, sinon directement, au moins par l'intermédiaire de Carel Fabritius, le plus intime adhérent du maître, dans toute la pléiade rembranesque.

Lorsque j'ai commencé à étudier ce « sphinx, » je connaissais seulement son paysage, du musée de La Haye, la *Laitière* et la *Façade de maison hollandaise*, de la galerie Six van Hillegom à Amsterdam, la *Liseuse*, du musée van der Hoop, le portrait de femme, de la galerie d'Arenberg, le paysage, de la galerie Suermondt. Successivement j'en ai découvert une trentaine d'autres, en Hollande, en Belgique, en Allemagne, en Angleterre, et aujourd'hui je pourrais presque refaire un catalogue de son œuvre et presque restituer sa biographie. Peut-être publierai-je, ici ou ailleurs, une espèce de monographie sur ce ressuscité.

En France, combien compte-t-on de van der Meer? Dans les collections de la province, j'en connais deux : à Cambrai, chez M. Dumont, un *Géographe*, décrit, dans cette Revue même, par M. Paul Mantz, et dont M. Neven à Cologne possède une répétition; à Marseille, la *Lettre*, provenant d'une vente de Lebrun et appartenant à M. Dufour. A Paris, je ne connais que la *Femme à sa toilette*, chez M. Henry Grevedon, la *Peseuse d'or* (ou de perles), provenant, je crois, de la première vente Laperière, chez M. Casimir Perier, et l'*Intérieur de chambre*, catalogué (n° 81), dans la galerie Delessert, Pieter de Hooch, mais que je tiens pour un van der Meer. Je dois ajouter que moi-même j'ai deux van der Meer, un *Intérieur de ville*, rapporté de Hollande, et une *Jeune femme au clavecin*, provenant de la collection Solly, vendue à Londres, après la cession que Solly avait faite d'une partie de ses tableaux au musée de Berlin.

La galerie de M. Isaac Pereire fournit une nouvelle conquête à ma liste. Le tableau représente un *Géographe*, pendant du *Géographe* appartenant à M. Dumont, de Cambrai. Il est daté 1665, mais je n'ai pas encore pu découvrir la signature, si elle y est. Je n'avais jamais rencontré qu'une seule autre date sur une peinture de Vermeer, — 1656, — sur le tableau du musée de Dresde (n° 1432), avec quatre figures de grandeur naturelle et tout à fait dans le style et les pratiques de Rembrandt. Van der Meer n'avait alors — 1656 — que vingt quatre ans, puisqu'il est né



JUGEMENT DE MIDAS

signatures de Pieter de Hooch. Outre la sympathie qu'inspire un talent supérieur, n'y a-t-il pas plaisir à restituer une personnalité injustement éclipsée?

VIII.

Rubens manquait à la collection de MM. Pereire,— car ce grand peintre n'était pas dignement représenté par un buste de Vieillard à barbe blanche, dans la galerie du rez-de-chaussée, — lorsque M. Isaac a acheté l'*Apollon et Midas*, provenant d'une galerie anglaise : six figures entières, à peu près de la proportion des figures de la *Fuite de Loth* (n° 425, au Louvre). Ces compositions avec de petites figures sont très-rares dans l'œuvre de Rubens, et très-recherchées; car ce sont presque les seules qu'il ait peintes de sa main. Dans les « grandes machines, » les élèves y sont toujours pour beaucoup, par exemple, dans la série du Louvre sur Marie de Médicis. Ici, Rubens lui-même se reconnaît à l'incomparable qualité d'une couleur fleurie, au charme des figures de femmes, assises à gauche, à l'ampleur du paysage où se passe la scène, aux accents lumineux répandus partout. L'Apollon, debout au milieu, est le même à peu près que l'Apollon d'un des tableaux de la galerie Médicis. Les femmes sont des portraits, et l'une d'elles paraît être le portrait d'une des femmes de Rubens. Ce tableau a un éclat extraordinaire, surtout à la vive lumière des lustres, et il fait pâlir tout son entourage. Je suppose que cette belle composition a dû être peinte aussi en grand, et peut-être gravée, car j'en ai vu passer dans une vente publique un dessin qui semblait être un dessin de graveur.

Un seul van Dyck, dans la galerie de M. Émile : Portrait de la reine Henriette d'Angleterre, femme de Charles Ier. Elle est debout, vue jusqu'aux genoux, tournée vers la gauche, les deux mains croisées contre la taille. Une riche guipure dentelée couvre presque tout le corsage de sa robe d'épaisse soie jaune citron; cette étoffe est superbement peinte, surtout dans les manches à larges plis. Pour ceinture, un ruban noir. A gauche, sur une table, la couronne royale, ornée de perles et de pierreries. La tête est sérieuse et même mélancolique.

Van Dyck a fait, de cette pauvre reine, bien des portraits, conservés à Windsor, à Hampton Court, et dans les collections de la *nobility* an-

glaise. Celui-ci pourrait bien avoir été touché en certains endroits par le chevalier Lely, qui, arrivé à Londres au moment de la mort de van Dyck, recueillit quantité de tableaux du grand peintre dont il s'efforçait de continuer le style et la pratique.

David Teniers le jeune ne manque guère nulle part : M. Isaac en a deux excellents. Dans la galerie de M. Émile, une *Tentation de saint Antoine*, tableau de fine qualité, provient d'une vente célèbre, où il a été payé cher. Réserve faite de quelques italiens inébranlables — et introuvables, — comme Raphaël, le Vinci, le Corrége, — Teniers est presque le seul maître dont la valeur se soit toujours maintenue, au travers de toutes les variations de la mode, des systèmes et des caprices qui influencent le goût des curieux. Rubens et van Dyck eux-mêmes avaient baissé, sous le règne de l'école académique, au commencement de notre siècle. Les hollandais surtout eurent des fortunes bien diverses : on a vu le chevalier van der Werff glorifié, tandis qu'on négligeait Aalbert Cuijp et même Rembrandt. Teniers a toujours été en faveur, parce qu'il plaît à la fois aux artistes et à la foule. Le génie est souvent contesté. L'esprit et l'adresse, même appliqués à des sujets sans élévation, sont mieux compris par tout le monde.

Qui croirait que van Hellemont égale quelquefois son maître Teniers? Oui, il l'égale dans une grande et réjouissante *Kermesse*, signée en toutes lettres, son chef-d'œuvre, qui orne une des salles du château d'Arminvilliers.

Du vieux Peter Neefs, nous avons un bon *Intérieur d'église;* de Snyders, un *Concert d'oiseaux*, avec un gros chat-huant, perché sur une branche, au milieu d'un orchestre de volatiles éblouissants; de Jan Fyt, deux excellentes peintures, lièvres et gibier mort ; enfin, d'un maître trop peu connu, Joris van Son, une riche guirlande de fleurs.

Joris van Son, né à Anvers en 1622, paraît s'être formé d'après Daniel Zegers, qui ne mourut qu'en 1661 ; il lui ressemble assez par sa manière de peindre les feuilles et les branchettes. Dans ses fruits, surtout dans les raisins, il rappelle souvent De Heem. C'est d'ordinaire, soit à De Heem, soit à Zegers, soit à Weenix, qu'on attribue ses tableaux. Il vaut d'ailleurs à peu près ces maîtres-là.

La guirlande qu'on voit chez M. Isaac entoure un médaillon en grisaille, peint par Cornelis Schut. En bas est la signature J VAN SON, les trois lettres de *van* formant un monogramme assez singulier. Presque tous ses tableaux sont signés ainsi, — excepté ceux où la signature a été effacée, pour les vendre sous le nom d'un peintre plus célèbre : fraude commune dans le brocantage des tableaux.

Il y a trois van Son au musée de Madrid et un au musée de Dresde. Le plus beau qui nous soit connu appartient à un amateur de Bruxelles.

Après cette longue énumération, faut-il dire que cependant j'ai encore passé un grand nombre de tableaux, surtout ceux dont l'attribution est incertaine. Mais cette esquisse rapide de la galerie de MM. Pereire suffit pour en constater l'importance : il n'y a pas beaucoup de collections particulières où l'on trouve réunis, parmi les modernes : Ary Scheffer, Paul Delaroche, Eugène Delacroix, Decamps, MM. Ingres, Meissonier, Rousseau, Diaz ; parmi les anciens, Claude et Poussin, Lancret, Pater, Boucher, Fragonard et Greuze ; Botticelli et Carpaccio ; Velazquez, Murillo et Goya ; Rubens et Teniers ; Frans Hals et Aalbert Cuijp, Terburg et Ostade, Ruisdael et Hobbema, les van de Velde, Pieter de Hooch, van der Meer de Delft, — et Rembrandt.

W. BÜRGER.



LA CONVERSATION, PAR BERCHEM

Peruvian Sole

Bingam Note

1872

1864


IMPRIMERIE J. CLAYE
PARIS



